# "Historia Del Cine Experimental"
# Jean Mitry

---

Film abstracto y música visual

Esta investigación del ritmo no sólo se debía al film de Abel Gance y a la opinión de Emile Vuillermoz y los demás estetas preocupados en desvincular al cine de la tutela teatral.

Survage, como hemos visto, lo había pensado y realizado mucho antes que ellos. Si sus intenciones eran exclusivamente pictóricas. el ritmo no tenía por qué tener un lugar menos importante en la movilidad expresiva de las formas coloreadas.

La figura abstracta, "liberando a la imagen del deber de representar" -y consiguientemente de significar por sí misma-, para resolver el problema del ritmo visual puro, era suficiente para invertir la proposición.

Esta idea obsesionaba desde 1917 el espíritu del pintor suec1o Vicking Eggeling, es decir, desde la exposición de Survage, a la que había asistido o de la que había oído hablar. Comenzó a trabajar sin descanso y realizó, de 1921 a 1924, la Symphonie diagonale (Sinfonía Diagonal), el primero de todos los films abstractos.

Terminado en 1923 y proyectado en algunas sesiones privadas, esta "Sinfonía" fue presentada por primera vez en público el 9 de mayo de 1925 en Berlín.

Esta presentación provocó bastantes reacciones en los medios artísticos y cinematográficos. El problema sugerido varias veces desde La roue (La rueda), parecía haber encontrado, al fin, su verdadera solución.

Ningún documento podría darnos mejor idea de ese acontecimiento que el artículo del crítico de arte Miklos N. Bandi, publicado en diciembre de 1925 en Schema, revista por entonces dirigida por Germaine Dulac. Como esta revista resulta imposible de obtener en la actualidad, creemos muy útil reproducirlo íntegramente.

LA SINFONÍA DIAGONAL DE VICKING EGGELING:

"Eggeling ha utilizado por primera vez el cine para expresar el movimiento rítmico de las formas puras.

"Con esto ha creado un estilo completamente nuevo, perfectamente moderno y revelado una de las posibilidades más curiosas del film. "Hoy día existen numerosos artistas que consagran su actividad al desarrollo de estas investigaciones que forman ya un arte autónomo; sin embargo, nadie ha alcanzado todavía la perfección clásica de las obras de Eggeling. Un cierto interés por los films de este género se manifiesta ya igualmente entre el público. "Se cree ver en las obras de Eggeling y en las de estos otros artistas el sentido verdadero del film. Le denominan film "absoluto", film "puro", pero no alcanzan el verdadero sentido de estas palabras. La noción "film" no puede determinarse más que exteriormente: una serie de imágenes proyectadas, nacidas de procedimientos fotográficos que nos dan la ilusión de movimiento. Pero la noción "film" en el campo de las ideas está apenas definida; es el tema preferido de una discusión permanente a causa de su constante evolución. Así pues, estos adjetivos no pueden definir una idea tan compleja como la del film.

"La mayor parte de las definiciones, categóricas y exclusivas, tales como: el film es un arte, una industria, etc., son el resultado del hecho de perderse en la ideología convencional y por equivocación en la analogía del "pars pro loto".

"Quizá la fórmula más exacta sea: "film abstracto"; no obstante, también expresa una limitación e incluso diferente. Podría decirse, si se quiere emplear una imagen, que los films "abstractos" y sobre todo la Symphonie. diagonale (Sinfonía diagonal) son la emanación misma del film.

"A menudo, y sobre todo en el dominio cinematográfico, es más importante una denominación sugestiva que completamente precisa. "Eggeling llamó a su obra Eydodynamik.

"Durante el último siglo, y sobre todo en el curso de las dos últimas generaciones, la vida del hombre ha cambiado hasta en su constitución."

"Este proceso comenzó con "la revolución de las máquinas": el hombre se aproxima cada vez más al origen de la energía. Las potencias, que se entremezclan unas a otras, se liberan de su inercia inicial. Es como si alguien se hubiera apoderado del timón de un barco a la deriva y luchara con él para dominarlo: el hombre, al aumentar sus sentidos y sus capacidades, se precipita hacia los límites de sus posibilidades.

"En este gran torbellino, las diferentes formas de la vida, las artes también, sobrepasan su propio dominio e invaden los de otras disciplinas. Los seres y los fenómenos aislados se relacionan íntimamente con otros. Quieren huir más allá de sus mismas fronteras. Y su todo se arroja contra el muro de la forma y del tiempo. "Del caos se desprenden poco a poco dos poderosas corrientes, en las que todos los esfuerzos y todas las iniciativas acaban por juntarse:

1) Una corriente se dirige hacia una síntesis, en la que estarían comprendidos y equilibrados todos los fenómenos y las formas individuales. De esa manera la vida se desarrolla hacia una totalidad orgánica.

2) Otra corriente, cuyas relaciones con la precedente son como las de la vertical con la horizontal, quiere penetrar hasta en los elementos primordiales del ser; deducir de los diferentes fenómenos de la vida sus elementos constantes.

"La definición de estas dos corrientes nos conduce y se aplica al cine.

De un modo más concreto: el hombre en la actualidad hace grandes esfuerzos, por una parte para conquistar la tierra y dominar la vida, y por otra parte para hacer posible el acercamiento interior del hombre con el hombre. En ese contexto el film se convierte para él en una necesidad primaria. El desarrollo de los medios de comunicación y de intercambio, la cultura y las crisis comunes han creado un interés común. El film puede satisfacer este interés de una manera efectivamente artística y con medios accesibles a todos.

"El hombre tiene un horizonte infinito que se extiende más allá del círculo de sus capacidades. Tiene unas posibilidades de imaginación y unas intuiciones a las que no puede encontrar expresión ni realización en su vida. A causa del film, es decir, por el poder sobre las fuerzas reales, se le da una existencia temporal y se le permite una manifestación material de estas posibilidades. Hemos atraído al círculo de nuestra percepción la vida de nuestra imaginación y de nuestra fantasía. Gracias al film es posible ampliar el círculo de las capacidades del hombre casi hasta los límites de este horizonte.

"En una imagen fugitiva aparece el tipo más general, podría decirse "absoluto", de un ser vivo. Las imágenes, en su ininterrumpida continuación, excitan individualmente y forman una relación orgánica entre ellas. La imagen no nace, ni muere, como la gota de agua en el mar. Y luego permanece eterna e inmutable, pues para proyectarla se puede, al menos teóricamente, crear las mismas condiciones; un mismo movimiento de danza, con el que se podría fácilmente comparar, escapa a estas contingencias. "Por esto, la limitación estática del individuo queda suprimida, lo que está conforme con la tendencia sintética.

"Tan pronto como un obstáculo está superado, se siente más vivamente que el siguiente. Cuanto más vemos la diversidad de los fenómenos, más nos parece evidente su identidad fundamental. "El axioma de la unidad elemental de todos los fenómenos de la vida es la idea principal de la otra tendencia, de la tendencia constitutiva y constructiva.

"El pintor sueco Vicking Eggeling ha sido el representante hasta ahora de esta idea con mayor claridad. Es difícil seguir su camino, pues lo que fue en él una necesidad imperiosa, no es todavía en la mayor parte de los hombres más que una oscura inquietud. En Eggeling la idea de unidad orgánica era más fuerte que su misma conciencia, o incluso reemplazó a esta conciencia y dominó todos sus días.

"Un deseo irresistible le ha empujado también a buscar la identidad de estos fenómenos que, en el curso de la diferenciación de la vida, llegaron a ser aparentemente diferentes en el fondo. Sobre todo, ha investigado unas fuentes, unas leyes, los ritmos que son comunes a las artes. Eggeling quería hacer perceptible a todos la pulsación más íntima de la vida.

"Eggeling nació en Luen (Suecia), en 1886. Se dedicó a la pintura en Italia, París, Cassi y en la Engandine. Durante la guerra estuvo en Ascona, en Zurich y en Klein Kolzige. La mayor parte de sus cuadros se encuentran en Suiza en colecciones particulares. Ha pasado los últimos años de su vida en Berlín. Allí, tras largos y penosos esfuerzos, realizó su Symphonie diagonale (Sinfonía diagonal), idea que le preocupaba desde 1917. Durante los cuatro o cinco últimos años de su vida no pintó ningún cuadro. Murió diez días después de la primera representación de su film,.el 19 de mayo de 1925, en Berlín.

"Como pintor, tenía un sentimiento de los colores extremadamente fino. Era uno de los primeros y de los más dotados de los "constructivistas". Siguió la misma evolución que Cézanne, Derain o Picasso. Cézanne y Derain todavía se someten al parecido con el natural. Picasso transpone los objetos en su relación puramente formal y no sale de los marcos de la realidad material. Pero Eggeling se preocupó desde el principio de las leyes inherentes a las condiciones interiores de equilibrio en la formación artística: proporción, número, posición, intensidad, etc. En profundos y metódicos trabajos sobre la pintura, las artes plásticas y sus relaciones, ha creado la base de una "Gramática de la pintura".

"En fin, ha llegado a una identidad y a una simplicidad perfectas; a una concepción independiente de nuestra ideología y de nuestra perspectiva. Entonces creó los últimos elementos de la forma. Poniendo estos elementos en relación mutua e intentando todas las posibilidades de variación de un motivo, ha llegado necesariamente al film como medio de expresión más propio para su concepción del arte.

"Eydodynamik está constituida únicamente de luz y movimiento.

"La Symphonie diagónale (Sinfonía diagonal) es el movimiento en sí.

"Sobre la pantalla aparecen unas formas aisladas; se mueyen en oscilaciones y en modulaciones hasta que una forma se difumina por completo. Algunas vibraciones más y la forma se disuelve.

"Las formas transcurren, a causa de las variaciones de todas sus posibilidades, simultánea y sucesivamente; durante este procedimiento rítmico las formas entran en relaciones una junto a otra, una contra la otra, es decir, juegan entre ellas.

"El motivo principal se extiende, vibra, aumenta y disminuye: al mismo tiempo, una forma polar surge; una tercera forma de enlace aparece; se mueve hacia las otras dos simultáneamente, como un puente.

"La Symphonie diagónale (Sinfonía diagonal) es una expresión de la esfera específica del film, y no la de la vida exterior. En ella se resuelve de la manera más radical el problema que sé han planteado tantos artistas: el movimiento en las artes plásticas. Incluso Eggeling realiza el estilo moderno por excelencia. El film como materia es la encarnación del estado móvil de nuestra vida dinámica. Une, pues, a este elemento dinámico, las formas puras. En la Symphonie diagonale (Sinfonía diagonal) la forma es inseparable del movimiento. Como nosotros lo vemos siempre mejor, la materia no es solamente un medio para la energía; y la energía no está desprovista de materia, puesto que energía y materia son inseúparables.

"La unidad de todos los fenómenos se hace aquí evidente en su más alto grado.

"Las formas puras no son ni llanas ni formas plásticas: ellas se engendran en un juego constante. Una se transforma en otra. La forma aislada, en el momento más intenso de su vida, se encuentra bajo el signo del declive. Ella ha llegado hasta el límite de sus posibilidades. La forma nueva lucha con una gran tenacidad, con una vitalidad primitiva en cada fase de la Symphonie diagonale (Sinfonía diagonal) hasta que se libera de la precedente y puede mantenerse en la continuidad. El ser proviene de las formas precedentes que le han transmitido sus fuerzas. He ahí el nacimiento del individuo, el género de lo trágico. Una cosa existente desde hace tiempo debe ser destruida para que una nueva vida pueda nacer. El ser nuevo es parecido e incluso idéntico al resto del mundo, y lo que le rodea de un modo más íntimo debe acoplarse a fin de que pueda vivir.

"El conjunto de las formas que varían ante nuestros ojos vive en una atmósfera cargada, en donde cada modulación encuentra su equivalente en otro. La Symphonie diagonale (Sinfonía diagonal) esta construida esencialmente sobre relaciones polares. Polaridad significa una aspiración constante hacia el equilibrio y una tendencia hacia la diferenciación, que lleva las igualdades del potencial opuesto hacia la producción de sustancias más puras. La evidencia de este principio respira en todos los detalles de la Symphonie diagonale (Sinfonía diagonal).

"La atmósfera de nuestra época exige una unión de ritmo mecánico; legitimidad de los fenómenos dominados y del ritmo dinámico; legitimidad de los fenómenos en desarrollo. Este film es una síntesis de estas corrientes que se refuerzan mutuamente.

"En la Symphonie diagonale (Sinfonía diagonal), según la amplitud de las oscilaciones, se crea una zona de tensión que se podría llamar "la dimensión del movimiento". Así pues, a causa de su carga, el espacio es como un instrumento de música en el que toda la escala de luz y de movimiento está oculta y resuena de tiempo en tiempo.

Esta dimensión se libera naturalmente de la superficie, llega a ser independiente y anula las dimensiones exteriores. La Symphonie diagonale (Sinfonía diagonal) crea una esfera completamente nueva en que nuestras categorías y nuestras asociaciones ordinarias no tienen ninguna ocasión de intervenir.

"Una forma domina naturalmente en el centro del juego; esta forma pide necesariamente los.movimientos de consonancia, de resonancia, de alejamiento y de renovación del sonido; hay, por ejemplo, unas formas análogas a las del contrapunto. En el juego del movimiento las formas son extensivas; pero, en su mutua relación, guardan sus cualidades individuales por la intensidad cambiante del claroscuro. El procedimiento de movimiento está caracterizado por el ritmo y por la periodicidad.

"No hay que equivocarse acerca del carácter musical de la Symphonie diagonale (Sinfonía diagonal). El Eydodynamik es un arte independiente; ella y la música son analogías en el ritmo universal que domina la vida. Lo mismo que sucede en las demás artes.

"Podría decirse que la Symphonie diagonale (Sinfonía diagonal) es una metáfora gráfica del movimiento. Pero el medio gráfico no es un estilo propio de Eggeling; era una necesidad en este período de desarrollo. Por otra parte, estaba también influido por dificultades de orden técnico. En fin, es necesario que nos demos cuenta del estado primitivo en que se encuentra nuestra visión: nos hace falta todavía aprender a ver dinámicamente.

"Probablemente, más tarde, las obras de este género estén más matizadas y lleguen más lejos en la revelación de las leyes fundamentales de la vida. Cuando nuestros ojos estén más acostumbrados a semejante lenguaje de formas, ellas podrán impresionarnos directamente como la música. Al mismo tiempo, en la atmósfera de la Symphonie diagonale (Sinfonía diagonal) se desvelan los límites de las posibilidades humanas. Su linea evolutiva se dibuja con nitidez en la obra inacabada, horizontal-vertical. Aquí, a pesar de la configuración elemental, las formas son más complejas y, fuera del principio de orden y de evolución, evocan la imagen de la multiplicidad.

"Puede apreciarse el paso de la linea a la superficie y a la degradación de luz. A partir de ahí se puede llegar directamente a los colores. Sin embargo, todo lo que va a entrar en el dominio de la Eydodynamik en el curso de un desarrollo orgánico, debe asimilarse con los elementos primarios. Los nuevos motivos de creaciones van a llegar a ser homogéneos con la fuerza dinámica. Mientras tanto, la superficie y el color revelarán también su esencia.

"Otras obras tienen una tendencia análoga. Hay entre ellas algunas improvisaciones, algunas experiencias, obras de una materia muy heterogénea, obras expresionistas, etc. La concepción más próxima a Eggeling es la de Hans Richter. De otros puntos de vista han partido Ruttmann, Léger, Murphy, Paranow, Sheeler, Rene Clair, Picabia, Man Ray y Chomette.

"La construcción de un film como la Symphonie diagonale (Sinfonía diagonal) se mantendría gracias a la ingeniosa máquina inventada por Hans Richter con la ayuda de Charles Métain. Con ella se podía regular a placer la

extensión de la luz y producir a voluntad la aparición, el desplazamiento y el cambio de las formas geométricas. Mientras la ejecución técnica del film de Eggeling duró dos años, con el aparato de Richter hubiera sobrado con dos semanas.

"En general se clasifican a los "films abstractos" como espectáculo de élite. En primer lugar, al observar con más atención, no se ve con excesiva claridad lo que es la "élite". Parece que los que tienen una auténtica comprensión de estos problemas y los artistas que lo entienden son poco numerosos. Es verdad que existe una multitud de diletantes, de pretenciosos y de oportunistas que pretenden formar parte.de la "élite". A primera vista parece paradójico intentar hacer de este poderoso medio de cultura, de este medio de diversión de masas, un arte para las minorías. En fin, esto sería casi con toda seguridad una ironía para Eggeling, para el que toda obra es estrictamente impersonal, y que nunca pensó en sus propios problemas, sino en los del arte y los del hombre. Su arte superindividual se dirige a los sentidos y a la comprensión de las masas.

"Si en la actualidad obras como la Symphonie diagonale (Sinfonía diagonal) no llegan sino a unos pocos, deben encontrar pronto un poderoso eco. Pueden contribuir a la educación de nuestra visión y revelar, al menos para los demás creadores, el carácter esencialmente óptico del film. La cualidad del trabajo de un realizador es completamente diferente si es consciente del hecho de que puede no solamente construir sino crear un film; y que el film puede ser el punto de partida de la nueva forma constitucional de la vida." Hemos publicado este artículo a título de documento excepcional. Es un testimonio del entusiasmo suscitado por el film de Eggeling. También de una cierta manera, propia de la época, de decir unas cosas muy simples de una manera complicada, con pretensiones filosóficas que se resuelven en palabras...

Si es verdad, no obstante, que Eggeling "ha utilizado por primera vez el cine para expresar el movimiento rítmico de las formas puras", su propósito, aunque rítmico, era todavía el de un pintor. El cine como tal no era su objeto, no más que la música de la que Miklos Bandi nos da la simple analogía: Eydodynamik es un arte independiente.

No se puede decir lo mismo de Richter y de Ruttmann. Nacido en Berlín en 1888, Hans Richter, que formó parte del movimiento pictórico Der Sturm, trabajó primeramente con Eggeling. Mientras que éste preparaba su film, Richter, interesado por el aspecto musical de la cuestión, imaginó algunas figuras abstractas que debían ser animadas de tal manera que llegaran a constituir un ballet. Prelude et Fugue (Preludio y Fuga), preparados en 1920, nunca pudieron realizarse debido a las insuperables dificultades técnicas que había que salvar con medios muy precarios. Intuyendo entonces un "movimiento de formas abstractas" sin pretender conseguir más que una simple cadencia metronómica, emprendió en 1921 un film llamado Rythmus 21 en el que, en lugar de grafismos lineales al estilo de Eggeling, unas formas geométricas -un cuadrado y un rectángulo- se desplazaban, se movían, aumentaban de tamaño, accionaban y reaccionaban una sobre la otra como dos compañeros antagonistas. Terminado en 1923, el film (4 minutos, 85 metros) fue presentado en París por Theo van Doesburg en 1924.

En Rythmus 23, que le siguió (3 minutos, 45 segundos y 75 metros, presentado en 1924 en la Ufa Palast de Kurfürstendam), las formas geométricas disputaban con las líneas dinámicas alrededor de las cuales se desplazaban. Fotografiado por Charles Métain, el film se benefició de un sistema de correderas que permitía utilizar las reflexiones de la luz sobre pantallas móviles, figurando los rectángulos o cuadrados que se desplazaban sobre fondo negro. Al mismo tiempo Richter compuso una tela constituida por cuadrados y rectángulos entrelazados, rojos-verdes y azul-amarillos, dispuestos según la vertical. Titulado Orchestration de couleurs (Orquestación de colores), esta tela (expuesta en Europa y en Nueva York) había sido concebida a la vez por si misma y para servir de elemento a un film que se llamó Rythmus 25 (4 minutos, 85 metros). Filmado en blanco y negro y coloreado con una plantilla, fue proyectado en varias salas durante el año 1926.

Walter Ruttmann, también pintor, nacido en Frankfurt el 28 de diciembre de 1887, emprendió ensayos similares después de haber visto el film de Eggeling.

Rodados entre 1923 y 1926, en número de cinco: Opus 1, 2, 3, 4 y 5, fueron mucho más interesantes. Allí donde Eggeling no utilizaba más que los movimientos de un grafismo en forma de rastrillo, cuyos elementos jugaban alrededor de un eje en diagonal (de ahí el título), allí donde Richter utilizaba figuras geométricas planas, blancas o negras, desplazándose en superficie, Ruttmann intentó hacer mover sus formas en la tercera

dimensión. Superponiendo sus figuras, sirviéndose tanto de grises intermedios como de superficies móviles, llegó a dar la ilusión de cubos, de esferas y de paralelepípedos variados. Estas formas se desplazaban, se transformaban, jugaban las unas con las otras según una cadencia y una periodicidad metronómicas. En esta geometría animada, que era una con junción de pintura y de música, cuadrados, rectángulos, triángulos, rombos y espirales llevaban la danza como un cuerpo de ballet.

Después de La roue (La rueda) se habló de ritmo. Después de los films abstractos, de los que se pensaba que iniciaban la época del ritmo puro, se afianzó la idea de una expresión que sería para la vista lo que las sonoridades musicales para el oído. Y en seguida la "música visual" se convirtió en la obsesión de los teóricos y de alguúnos cineastas avanzados...

Germaine Dulac, que fue el teórico del "cine puro", definió de la siguiente manera el movimiento:

"La música por sí misma puede evocar esta impresión que propone también el cine -decía en 1925-. Nosotros podemos, en virtud de las sensaciones que nos ofrece, comprender las que el cine del porvenir nos ofrezca. La música no tiene fronteras precisas; ¿no puede deducirse, a la luz de las cosas existentes, que la idea visual, que el tema que seduce a los cineastas se origina más en la técnica musical que en cualquier otra técnica?

"La música que ofrece un tipo especial de sensaciones más allá del sentimiento humano, que registra la multiplicidad de los estados anímicos, juega con los sonidos en movimiento como nosotros jugamos con las imágenes en movimiento. Esto nos ayuda a comprender lo que es la vida visual, desarrollo artístico de una nueva forma de sensibilidad.

"El film integral que todos nosotros intentamos componer es una sinfonía visual hecha a base de imágenes ritmadas y que sólo la sensación de un artista coordina y plasma en la pantalla."

Por su parte, León Moussinac se hacía eco de la nueva técnica diciendo:

"Si se estudia con profundidad el ritmo cinematográfico se da uno cuenta de su gran analogía con el ritmo musical (...). De igual manera el poema cinematográfico será un pariente del poema sinfónico, tal y como yo lo concibo, es decir, lo que las imágenes son para el ojo son los sonidos para el oído (...), mientras que el tema no será lo más esencial de la obra, sino el pretexto, o todavía mejor, el tema visual (...). Precisamente del ritmo proviene en la obra cinematográfica el orden y la proporción, sin cuyos valores no podría existir una obra de arte."

Y Abel Gance afirma: "Hay dos clases de música: la música de los sonidos y la música de la luz, que es distinta a la del cine, encontrándose ésta a una mayor altura en la escala de las vibraciones. ¿No es decir esto que ella puede representar sobre nuestra sensibilidad con el mismo poder y con el mismo esmero?

Por otra parte, Fernand Léger reafirmaba:

"El porvenir del cine y del cuadro se encuentra en el interés que otorgue a los objetos, a los fragmentos de estos objetos o a las invenciones puramente fantásticas e imaginativas. El error pictórico es el tema. El error del cine es el guión."Desprovisto de este peso negativo, el cine puede llegar a ser el gigantesco microscopio de las cosas nunca vistas y nunca presentidas."

Olvidar el guión -es decir, la historia, la anécdota-, hacer del cine una música visual, expresarse por medio de un ritmo significante por sí mismo, tal fue el fin perseguido por las experiencias en el curso de los años 1924-1926.

Conviene relacionar con estas experiencias a los ballets luminosos que el modista Paul Poiret organizaba en su barco, "Orgues", durante la exposición de las artes decorativas en 1925; ballets que entusiasmaron a Rachilde, tal y como puede deducirse de sus escritos en Comoedia: "Sinfonía visual que provoca no sonidos, sino manchas y líneas sobre la pantalla. ¡Qué alimento para la imaginación! Nubes, curvas sanguinas, rectas incisivas, malvas sutiles, espirales y soles fugitivos, azules virgen, todo este ritmo de colores conjugados y de luces y de sombras acopladas evocaba en nuestros espíritus pasajeras visiones; cielo oriental, incendio sobrehumano, claro de luna fabuloso, aurora boreal, crepúsculo enfermizo. Apenas una mancha comenzaba a tomar forma, la de un cuerpo de mujer, desaparecía con rapidez. Esto atormentaba a los corazones, sorprendía a los cerebros,

se introducía en los sentimientos. No existe una historia como ésta capaz de transportarnos a mundos fantásticos."

Para darse cuenta de la importancia de estos esfuerzos, del sentido de estas experiencias, no hay que olvidar que la época estaba en plena efervescencia artística. El cubismo triunfaba. Empezaba a descubrirse a Kandinsky, a Braque y Picasso. Strawinsky sorprendía con los acordes de "La consagración de la primavera"; Mallet Steven's y Le Corbusier renovaban la arquitectura. Por otra parte, la explosión Dada iba a originar el surrealismo, mientras que Pirandello y Lenormand intelectualizaban el teatro renovado por Jacques Copeau y otros discípulos de Stanislawsky. En otro plano, Bergson, Freud y la teoría de la relatividad transformaban los puntos de vista sobre el mundo, mientras que Proust y Valery se convertían en semidioses todavía no superados. Todo un movimiento, nacido antes de 1914 pero sofocado por la guerra, se extendía poco a poco y ganaba el entusiasmo de un público cultivado, hasta entonces hostil al arte moderno. Debussy, Renoir, Cézanne tenían apariencia de clásicos.

Llegados espontáneamente al cine, los literatos, pintores y gentes de teatro pensaban que estos ritmos visuales eran la condición misma y la finalidad expresiva del cine. Su error fue exigir pronto un arte "puro", un ritmo "puro", canalizando en beneficio de la imagen animada, los descubrimientos del cubismo, del surrealismo y demás "ismos" entonces en vigor; arte que, por esta causa, distaba mucho de ser puramente cinematográfico. Ellos renovaron, con otras formas distintas, el error del "film de arte" de 1908 que, bajo pretexto del arte, pretendía supeditar el cine a las condiciones de la dirección escénica. Pero las polémicas se sucedían, dividiendo a los partidarios del cine en dos facciones: los que propugnaban un cine "absoluto" e "integral" -curiosamente imitado de la música- y todos los demás.

"El cine es el arte de la melodía y de la armonía del movimiento plástico

-afirmaba Pierre Porte, tras los anteriores teóricos-, un arte que canta el movimiento en el espacio y en el tiempo, que lo sorprende entre las cosas vivas, lo deforma o lo reforma, pero siempre ensalzándolo."

Henri Frescourt, uno de los pocos en ver las cosas claras, le respondía: "La música visual es una posibilidad del cine de mañana, pero no una cosa ya realizada. El cine, en ninguna de sus manifestaciones presentes, no sabría ser asimilado a la música antes que a las demás artes (...) Ritmo, composición, melodía son modalidades. ¿De qué manera ordenarlas? ¿Qué clase de materia presenta el cine en correspondencia a la ordenación estricta de las sonoridades muúsicales?..."

Vuillermoz, sin embargo, precisaba en 1917:

"Hay unas relaciones fundamentales, muy estrechas, entre el arte de conjugar sonidos y el de conjugar notaciones luminosas. Las dos técnicas son rigurosamente parecidas. No hay que asombrarse de que reposen tanto una como otra en los mismos postulados teóricos y sobre las mismas reacciones fisiológicas de nuestros órganos en presencia de los fenómenos del movimiento. El nervio óptico y el nervio auditivo tienen, a pesar de todo, las mismas facultades de composición.

"Pueden encontrarse en la composición de un film las mismas leyes que presiden la de una sinfonía. Esto no se refiere a un juego ¿el espíritu, es una realidad tangible. Un film bien compuesto obedece instintivamente a los preceptos más clásicos de los tratados de composición del conservatorio. Un cineasta debe saber escribir en la pantalla melodías para el ojo. expuestas en un movimiento justo con las puntuaciones convenientes y las cadencias necesarias. Deberá calcular el equilibrio de sus desarrollos, saber la longitud que puede dar a su arabesco sin arriesgarse a hacer perder a los espectadores lo que se podría llamar el sentimiento tonal de la composición. "Debe sentir lo que puede pedir a la memoria visual de su público, calcular con exactitud el límite extremo de la persistencia de un motivo plástico sobre la retina y abandonarla en el momento que quiera, ni demasiado pronto ni demasiado tarde. El cineasta sorprende mediante acordes largos o breves. Tiene a su disposición un repertorio de temas y de

"leit-motiv". Puede modular insensiblemente los tonos vecinos o, bruscamente, las tonalidades alejadas; su mérito, como el del músico, será calcular y seleccionar con destreza estas diversas oposiciones.

"(...) Sabemos con certeza que la educación visual de una gran masa de personas es muy incompleta para que la mayoría de los espectadores puedan interesarse por la música pura de las forman. Solo algunos artistas son capaces de comprender el patético misterio de un juego de líneas y de

volúmenes que se desplaza y gira en un lento vértigo, como si fuera transportado por el filtro mágico de la luz. No se puede aún describir, pero se pueden imaginar muy bien estos diálogos de superficies y de relieves, y estos pizzicati de destellos que pueden hacer cantar victoriosamente sobre la pantalla a un músico del silencio."

Entre estas opiniones contradictorias pero igualmente válidas, vamos a intentar precisar el punto medio. Cualesquiera que sean las estrechas relaciones entre el ritmo fílmico y el ritmo musical, suponiendo que se deban buscar en la composición de un film las leyes que presiden las de una sinfonía, no dejan de ser evidentes. Pero no se trata más que de estructuras rítmicas, es decir, de relaciones medidas por medio del cronómetro y de ninguna manera de relaciones sentidas y percibidas como ritmo.

Vuillermoz dice que "el nervio óptico y el nervio auditivo tienen, a pesar de todo, las mismas facultades de vibración". Este error, común a muchos cineastas, ha influido mucho en la enorme confusión sobre las capacidades rítmicas del film, de donde han salido las teorías de la "vanguardia" y las experiencias de las que acabamos de hablar.

Existe, en efecto, un umbral perceptivo que el ojo no puede pasar y que hace que las relaciones de duración un poco sutiles le sean totalmente extrañas.

Tal como señala Ernst Meumann. "la vista se manifiesta como el sentido más obtuso en las experiencias sobre la estimación del tiempo". Y si David Katz puede afirmar a su vez que "en ningún dominio de lo sensible las formas rítmicas tienen un carácter tan acusado como en el dominio acústico" es porque el oído está hecho para percibir no solamente relaciones sonoras, sino también relacioúnes de duración.

El ojo, por el contrario, está hecho para percibir el espacio y las relaciones espaciales. Es por excelencia el órgano de las proporciones. Si percibe unas relaciones en el tiempo, están siempre relacionadas con las modificaciones de un cierto cuadro. En otros términos, al referirse a los datos espaciales, el ojo evalúa la duración relativa de las cosas.

No otorga ningún sentido a unas relaciones de duración si, a causa de su estructura, su movimiento o intensidad, las cosas representadas no tienen ya un cierto sentido que el espacio les confiere a priori. Para los "films abstractos" es evidente que el ojo percibe las duraciones relativas de plano a plano, pues las formas geométricas tratadas se modifican en estas duraciones y no se trata más que de relaciones temporales sensiblemente marcadas. Pero lo más grave es que estas relaciones no significan nada por si mismas. Ellas no provocan ningún sentimiento, ningún estado psíquico particular. Si se tiene, por ejemplo, la extensión de una espiral durante dos segundos y la deformación de un cubo o do un rombo durante tres segundos, esta relación no está justificada por nada. Se podría también tener tres segundos de espiral y dos segundos de rombo o invertir su sucesión. He realizado personalmente la experiencia con mis alumúnos del IDHEC o ante algunos auditorios de cine-clubs; se proyecta el film una vez al derecho, luego hacia el revés, es decir, empezando en la última imagen y terminando en la primera: el resultado es exactamente el mismo. Estos movimientos puros no están exentos de un cierto encanto decorativo, pero, cualquiera que sea su orden de sucesión, las relaciones que les unen se revelarán como absolutaúmente gratuitas. Se percibe pronto un cierto ritmo, es decir, que se tiene la sensación de una relación proporcional entre los planos sucesivos, entre las duraciones relativas de las formas en movimiento, pero esta relación no determina ninguna emoción particular, siendo evidente que no puede calificarse de emoción a un simple placer visual -el cual, por otra parte, es el mismo cualquiera que sea el orden de sucesión de los planos-. La reversibilidad de este "ritmo" es la prueba de su no-significación, de su vacío: ausencia de llegar a ser y no necesidad de ser. Ningún sentimiento de duración vivido, ninguna plenitud temporal sabrían ser comunicadas por estas duraciones sin sustancia, exentas de toda cualidad emocional profunda.

Mientras dos acordes que se suceden en una relación temporal cualquiera están enriquecidos por un contenido emocional debido a la simple relación entre las alturas y las tonalidades (toda materia sonora, significante existe a la vez por sí misma y por su ritmo), la relación de las formas abstractas o de los grafismos en movimiento permanece sin objeto.

Está demostrado que el ritmo visual está desprovisto de capacidad emocional y de significación desde el instante en que las formas están desprovistas de significación objetiva y de fuerza emocional inicial.

La movilidad de un grafismo abstracto es una emoción intelectual sin orientación definida y sin poder efectivo. Es un "encanto" que no engendra ninguna emoción "en devenir", el devenir de este movimiento que se resuelve en la gratuidad de sus arabescos. En suma. por sí mismo el ritmo no aporta nada. No crea nada. Dicho de otra manera, no existe ritmo puro en el cine, de igual modo que en la liteúratura. No hay ritmo puro más que en música, este ritmo puro que es precisamente la música en sí misma.

Así, el tan deseado arte que pueda ser para el ojo lo que la música es para el oído, resulta utópico por las dos razones que acabamos de mencionar: la incapacidad de la visión para determinar en ambos planos las relaciones un poco sutiles de relación y la inexpresividad de tales relaciones reducidas a sí mismas.

Si al menos hubieran servido para demostrar esta imposibilidad, los esfuerzos de la "vanguardia" no hubieran resultado vanos. En efecto, las condiciones del ritmo visual no son trascendentes a todas las obras posibles, sino inmanentes a cada una de ellas. El ritmo, en el cine, está en función de lo que debe ser objeto de ritmo. Solamente ante la obra misma puede ser juzgado y no en relación con algunos principios absolutos.

Esta necesidad del objeto concreto, ya significante por sí mismo, había sido intuitivamente presentida por algunos artistas, entre ellos Férnand Léger. Mientras que Richter y Ruttmann proseguían sus variaciones abstractas, realizó con el técnico Dudley Murphy un ensayo titulado Ballet mécanique (El ballet mecánico) (1924). Pero los objetos concretos estaban reducidos a formaspuras.

Utensilios de cocina en su mayor parte (cacerolas, cubiertos, palanganas...) animados por movimientos pendulares que no les pertenecían y que no sabían producir. Resultaban tan carentes de sentido como las figuras geométricas de Richter. Vacíos de su significación o de su valor "objetal", arrastrados en esta gira gratuita, llegaban a ser completamente absurdos. En realidad, este ballet de mecanismo penosamente fabricado, resultaba completamente ridículo. Únicamente se salvaba la imagen repetida cinco o seis veces de una mujer subiendo las escaleras de una calle con un bulto sobre las espaldas. Esta repetición burlesca, en efecto, da al gesto incesantemente repetido una especie de vacío obsesivo muy próximo al sueño surrealista.

Por el contrario, los ensayos de Jean Epstein y de Jean Gremillon, fundados en los movimientos verdaderos de máquinas reales, permanecen intactos.

Uniendo unos planos de detalles tomados de los documentales industriales sacados de Coeur fidéle (Corazón fiel), Epstein realizó en 1924 un cortometraje titulado "Photogenies", especie de poema visual acompañado por el ritmo mecánico de las máquinas. Por primera vez (sin omitir la secuencia de la feria de Coeur fidéle (Corazón fiel) ni la muerte de la Norma-Compound en La roue (La rueda) se podía hablar de cine puro, es decir, de la expresión rítmica y cadenciada de formas concretas, interviniendo el montaje como elemento creador de un ritmo que aumentaba los movimientos reales de cosas que de repente se convertían en insólitas por la simple yuxtaposición de sus formas singulares y de sus movimientos diferenciados.

Algunos meses más tarde (ignorando el film de Epstein que todavía no había sido proyectado), Jean Gremillon hacía lo mismo con Photogénies mécaniques (Fotogenias mecánicas), film concebido y realizado con un ritmo análogo al precedente, aunque mucho menos perfecto.

Por su parte, después de haber rodado un muy poco convincente "Cinq minutes de cinéma pur" (Cinco minutos de cine puro). (1924), que introducía unos interesantes efectos de luz móvil sobre cristales, Henri Chomette (hermano mayor de Rene Clair).realizaba "Jeux et reflets de la lumiére et de la vitesse" (Juegos y reflejos de la luz y de la velocidad) (1925), fundado menos en el montaje que en la aceleración de una serie de fotogramas filmados en el metro parisiense.

A pesar de sus excesos, de sus equivocaciones, la vanguardia pronto tuvo su obra maestra, por haber elevado a la altura de institución una gratuidad que ella misma parodiaba. Recogiendo los principios del montaje rápido y radicalizando por gusto, por juego, los efectos de vértigo, de velocidad y de aceleración, Rene Clair reunió en "Entr'acte" (Intermedio) el ramillete de todos estos artificios técnicos.

Realizado para el Ballet sueco de Rolf de Maré que actuaba en el teatro de los Campos Elíseos en octubre de 1924, y con motivo del ballet Reláche (Interrupción) de Francis Picabia y Erik Satie. Entr'acte (Intermedio) había sido hecho, es necesario decirlo, para "chocar", para intrigar al espectador,

para sorprenderle, producirle náuseas, mixtificarle y desmixtificarle a un mismo tiempo. Era una especie de manifiesto, una manera de rebelión contra el academicismo burgués, contra el arte obligatorio, contra el arte por el arte, un impulso vital contra todo lo que era "para", frente a todo lo que era "contra". Junto a los bailarines Jean Borlin e Inge Fríes, la interpretación (si se puede decir así) agrupaba a los siguientes nombres: Picabia, Man Ray, Erik Satie, Georges Auric, Marcel Duchamp, Marcel Achard, Pierre Scize, Touchagues, etc.

"Imágenes en libertad" decía Rene Clair. Libertad sabiamente ordenada. Lejos de ser una teoría, una demostración, Entr'acte fue antes que nada un poema.

"Reláche (Interrupción), escribía Picabia, es un paso a nivel: Reláche (Interrupción) es lamentable o el amante caza... Es el movimiento sin fin, ni hacia adelante ni hacia atrás, ni a izquierda ni a derecha. Reláche no gira y, sin embargo, no va completamente derecho; Reláche se pasea en la vida con grandes carcajadas............ "

Por su parte René Clair; hablaba de su film en estos términos:

"El cine no es en este momento más que un "devenir". A las personas cultivadas no les gustan las cine-novelas, ¿pero es posible afirmar que las cine-novelas tengan un valor inferior que los films para la "élite"? ¿Respecto a qué cosa juzgarían ustedes, espíritus delicados, el regocijante caos de imágenes que amenaza al mundo cada día? Tengan paciencia. El cine ha contado con algunas obras dignas de él: "L'arroseur arrosé" (El regador regado) (hacia 19O0), el "Voyage dans la lune" (Viaje a la luna) (hacia 1904) y las de algunos cómicos americanos. Los demás films (varios millones de kilómetros) han sido más o menos promovidos por el arte obligatorio. He aquí Entr'acte, un film que pretende dar un nuevo valor a la imagen. Pertenece a Francis Picabia, que tanto ha hecho por la liberación de la palabra, por la liberación de la imagen. En Entr'acte, la imagen, absuelta de su deber de significar, nace de una existencia concreta. Nada me parece más respetuoso para el porvenir del film que estos balbuceos visivos por los que ha regulado la armonía."

...Balbuceos por los que se pueden seguir los encadenamientos a través de la incoherente apariencia de sus combinaciones.

Después de algunos encuadres en sobreimpresión de los techos de París, se ve, en el interior de una barraca de feria, a tres muñecas.

Sus cabezas son balones de tripas de cordero sobre las que se han dibujado los rasgos humanos: nariz, boca, ojos, cabellos. Luego los balones se inflan, se redondean hasta dar un aspecto jovial a los personajes: la satisfacción de sí mismos. Luego se ve, por encima, a través de un cristal, a una bailarina (al ralentí) cuyo calzón se abre como una flor. Los tres balones de tripas de cordero se desinflan hasta dar a los personajes un semblante pálido y turbado, hasta caer, lacios, sobre el hombro. Unos guantes de boxeo en acción (blancos sobre fondo negro) resultan ser las luces de una capital en la medianoche. Las luces brillan, vacilan, luego se funden en un amasijo de cigarros inflamados de los cabellos de un señor que se rasca la cabeza. Este señor juega al ajedrez con un amigo en la terraza del teatro de los Campos Elíseos. Los cigarros se convierten en las columnas de un templo griego, luego en un granero, mientras que en el tablero de ajedrez se transparenta la plaza de la Concordia, pronto azotada por la lluvia. Una tromba de agua cae en el tablero de ajedrez y dispersa a los jugadores, mientras que un pequeño barco de papel navega por los techos entre unos arrecifes de chimeneas y unas olas de humo. Vista por encima (a velocidad normal) la bailarina prosigue su baile. La flor abre y cierra su corola, alarga sus pétalos y sus estambres: son las piernas que se extienden hasta la costura del slip. Se ven los brazos haciendo graciosos arabescos, los pequeños pies danzando sobre las puntas, la cara: es una mujer con barba. Una hermosa bailarina le sigue, pero se desvanece con los ojos desencajados en los remolinos de un océano. Sobreviene un cazador que aparece sobre la terraza del teatro. Prepara su fusil, y divisa a un huevo que baila sobre un recipiente de agua en la barraca de un tiro de feria. Pero el huevo se desdobla, se multiplica. ¿Dónde está el auténtico? El tirador duda, tira... el huevo estalla: una paloma que huye, vuela y termina por posarse en el sombrero del señor. Otro cazador llega, divisa la paloma -o el hombre- y lo mata. Se recoge su cadáver en la calle.

"Ante una casa un carro fúnebre espera. Los amigos de la familia descienden las escaleras. Están muy tristes, aunque eso no impide que una ráfaga de viento se encargue de levantar los vestidos de las señoras tan alto como puede. Todos estos señores van vestidos de etiqueta; una guirnalda de flores les cuelga alrededor del cuello.

El primero de ellos se coloca detrás del coche fúnebre, en el que se distingue una corona. Suspira, levanla los ojos al cielo, llenos de tristeza y de amargura, y luego arranca, fatalista, un pedazo de la corona (de pan) y lo come lanzando una lágrima furtiva, luego la devora. Pero el convoy se pone en marcha. Se puede ver entonces que en vez de flores, entre las guirnaldas de papel, cuelgan jamones y salchichones y que el coche es tirado por un dromedario. El maestro de ceremonias es un muchacho, botones del banco de Francia.

El convoy se dirige en primer lugar a Luna Park y, de pronto, precipita su movimiento. Los invitados siguen a paso gimnástico. Pero corren al "ralenti". Sus pasos de gigantes, alternando con las evoluciones de la bailarina, los cuelgan entre el cielo y la tierra. Sin embargo, el dromedario se ha soltado de sus riendas: el coche fúnebre y el dromedario, cada uno por su parte, cogen la misma velocidad al bajar por un camino en desnivel. Comienza entonces una persecución épica y funambulesca. Los invitados corren: se ven sus piernas al "ralenti". De entre ellos algunos muy cansados y un cojo hacen todo lo posible por no perder posiciones. Un atleta de maratón se les une, pero el camino es muy largo y el coche no se sabe por qué extraño poder escala las laderas de una montaña.

El cojo, midiendo la vanidad de sus esfuerzos, sale de su casa con las piernas levantadas. Entonces la velocidad aumenta. Varios automóviles, un pelotón de corredores ciclistas que pasan a toda velocidad, alternan con las personas del convoy para relevarlos en su aturdida carrera campestre. El camino ahora desciende, da la vuelta, sortea un valle y, bajo la huida de los árboles y de las sombras, el coche avanza, siempre más rápido. Al fondo los invitados se dispersan y desaparecen; y he aquí que la carrera se convierte en una "scenic-railway" y el convoy en un tobogán que desciende sobre la pendiente de un modo vertiginoso, se precipita, salta ante los obstáculos, tuerce, sumerge y traga las líneas oblicuas del paisaje en sus sacudidas violentas. La ida y la vuelta, el anverso y el reverso se confunden,- se atrepellan en una confusión indescripútible. Atrapando, triturando, amasando las profundidades del vacío, el vértigo estalla y se disemina en un haz luminoso. De pronto, casi instantáneamente, el coche fúnebre se vuelca y catapulta el ataúd en pleno campo. Los primeros que han llegada se inquietan y se asombran... cuando, como el diablo sale de sus aposentos, el cazador, transformado en mago, se les aparece levantando el ataúd con las manos. Con la varita mágica en la mano mira con insistencia a su alrededor y descubre a los individuos que le rodean. Desesperado al contemplar su triste semblante, los hace desaparecer uno a uno. Sólo le queda, para acabar del todo, desaparecer él mismo y hacerse un hara-kiri dirigiendo su varita mágica contra él..."

En esta construcción, basada en el movimiento, en donde el movimiento va en aumento hasta llegar a parodiarse a sí mismo, hasta destruirse en el vértigo que provoca; donde el ralenti y la aceleración son utilizados con fines burlescos, las conveniencias, las convenciones, la moral burguesa son ridiculizadas con la insolencia amable y desenvuelta de un iconoclasta que se ríe de la lógica, que no toma en serio nada ni pretende demostrar ninguna cosa. Así, el dadaísmo (o si se prefiere, el surrealismo naciente) encuentra aquí su auténtica dimensión en un conjunto de disonancias y de facetas estridentes; lo cómico, tanto en el burlesco movimiento que arrastra a los personajes, como en el juego de sus absurdas relaciones; en cine, en fin, en la sensación pura que seduce, que no da lugar al respiro y que transporta al borde de la alucinación. Esta impresión ya la había obtenido Gance con una locomotora lanzada a toda velocidad; Epstein, con la embriaguez giratoria de una máquina de feria; pero, con la pura velocidad, Rene Clair añade el efecto de la gravedad (caída y subida) que aumenta la turbación y provoca la sensación de vértigo.

Entr'acte realiza prácticamente, en una euforia de los sentidos y del espíritu, la unión perfecta del surrealismo y de las experiencias funambulescas de Mack Sennett. Esta armonía y su misma perfección la convierten en una obra maestra.